

KATARZYNA LEMAŃSKA

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

KAROLINA WYCISK

Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Under Control and Out of Control: Wojtko Ziemińskiego przestrzeń relacji

Uczestnicy warsztatów siedzą na podłodze wokół wyznaczonego taśmą kwadratu. Wewnątrz niego znajduje się krzesło lub inny przedmiot (na przykład stos kartek papieru, plastikowa butelka). Po długim, kilkuminutowym bezruchu ktoś zbiera się na odwagę: decyduje się wejść do środka i wykonać zadanie – „wzmocnić” sceniczną obecność przedmiotu, nadać mu sens bycia przez konkretne działanie. Zrobić ruch, który wykluczy inne możliwe posunięcia i skieruje pozostałych uczestników na nowy tor myślenia oraz działania. To nie jest łatwy etap. Nie można przekroczyć linii dzielącej przestrzeń „sceny” od „widowni” wbrew swojej woli i bez poczucia odpowiedzialności za własne działanie, nie każdy więc podejmuje je od razu. Na początek gry można czekać naprawdę długo, w skupieniu i całkowitej koncentracji na tym jednym przedmiocie. Działanie pierwszej osoby jest początkiem zdarzenia, któremu kierunek nadaje dopiero aktywność drugiej osoby. Trzecia z kolei, po przekroczeniu granicy scenicznego kwadratu, potwierdza wyznaczony kierunek podjętej czynności. Akt twórczy polega tu na uzyskaniu spójności tych działań, na wykorzystaniu potencjału materiału, na zbilansowaniu napięcia – podsumowuje ćwiczenie João Fiadeiro, choreograf, twórca metody „Real Time Composition”¹.

¹ J. Fiadeiro, blog: <http://atelierealttextoctrgeb.blogspot.com/2010/05/introducao.html> [dostęp 10.08.2013].

W „Real Time Composition” (kompozycji w czasie realnym), według koncepcji portugalskiego artysty João Fiadeiro, nie chodzi o stwarzanie – takie, w którym artysta jest (s)twórcą – ale o stworzenie warunków do zajścia konkretnego wydarzenia. Żeby osiągnąć sukces, trzeba wyzbyć się nawyków i zaufać konieczności dziania się. Działanie powinno być konsekwencją prostego rozwiązania. Przykładowe ćwiczenie podczas warsztatów wygląda tak: jeśli w czworokącie z taśmy leży w rogu stos krzeseł, to pierwsza osoba może zacząć je ustawiać wzdłuż boków kwadratu sceny i pozostać wewnątrz niego aż do momentu, kiedy jej działanie się wyczerpie. Drugi uczestnik może zacząć chodzić po krzesłach, kolejny – dołączyć do niego lub utrudnić pozostałym czynności, siadając na meblach. Już na podstawie tego ćwiczenia można wypracować narzędzia do dalszej pracy dramaturgicznej.

Metoda „Real Time Composition” szybko została zaadaptowana przez innych twórców, głównie choreografów, dla których tym, co wzbogacają, jest ruch. Jest także wiele sposobów ćwiczenia tej metody na scenie *stricto* teatralnej. Przykład: prowadzący warsztaty ustala z uczestnikami sygnał, na który mają odpowiednio zareagować. Na dźwięk dzwonka telefonu wszyscy – obojętnie, co robili dotychczas – mają zachowywać się tak, jakby byli już wewnątrz „kwadratu”, którego granice niekoniecznie muszą wyznaczać linie z taśmy. Każdy ma się skupić na działaniu, w trakcie którego usłyszał dany dźwięk – i zainwestować w nie. Nie ma tu podziału na wykonawców i obserwatorów, scenę i widownię, a performans ma początek w prostych, codziennych czynnościach – wiązaniu sznurówek, pisaniu na kartce, zadawaniu pytań... W „Real Time Composition” te banalne działania nabierają niespodziewanego (choć nie przypadkowego) kształtu – prowadzą do stworzenia formalnych scen, które w wyniku pracy zespołu uzyskują fabularny naddatek. Proces wydarzania się jest jednak tu ważniejszy od finalnego rezultatu. Metoda ta od początku jest laboratoryjna. Fiadeiro proponuje *work in progress* – proces ujmowany szeroko, zorientowany niekoniecznie na końcowy spektakl, ale na poszukiwanie własnej praktyki twórczej, metody współpracy grupowej. Od roku 1995 João Fiadeiro wykorzystywał „Real Time Composition” jako teoretyczną podstawę i praktyczne zadania w swoich choreografiach (np. *Existência, I am here*), a dziesięć lat później zaczął wdrażać metodę do projektów interdyscyplinarnych: antropologicznych, ekonomicznych, przyrodniczych, medycznych – we współpracy z naukowcami i badaczami. W Portugalii działa założona przez Fiadeiro grupa RE.AL zrzeszająca artystów, wykonawców i teoretyków, która przyczyniła się do skonkretyzowania i rozpowszechnienia „Real Time Composition”. Kierowane wspólnie z Fernandą Eugénio The AND_Lab – centrum artystyczno-naukowe (Centre for Artistic Research and Scientific Creativity) – ma kształcić multidyscyplinarnych artystów, badaczy i amatorów metodą „Real Time Composition”. W teatrze czy tańcu pozwala ona na wypracowanie dramaturgii bez przygotowanego

wcześniej tekstu, tworzy przestrzeń kreacji na oczach widzów, którzy mają poczucie przyczynowości tych działań. Poza sceną artystyczną zaczyna być wykorzystywana jako teoretyczne narzędzie wiedzy na temat mechanizmów myślenia czy działania, jako wzorec opisu pewnych zachowań. W praktyce stosuje się ją, między innymi, w celu wypracowania umiejętności podejmowania decyzji, kreatywnego myślenia i zespołowej współpracy.

Popularne w Portugalii czy Wielkiej Brytanii metody „Real Time Composition” i „Devising Theatre” w Polsce nie mają zbyt wielu propagatorów. Wojtek Ziemilski poznał te techniki, studiując reżyserię jako rezydent Fundacji Gulbenkiana w Lizbonie, w trakcie ćwiczeń i seminariów prowadzonych przez Fiadeiro i na kursie brytyjskiego performerera Alexandra Kelly’ego. Jako jeden z pierwszych twórców stosuje ich składniki w pracy reżysera, artysty wizualnego, performerera. Prowadzi też ogólnopolskie warsztaty z eksperymentalnych metod teatralnych. Jego zdaniem, „Real Time Composition” to inwestowanie w daną rzecz, skupianie się wyłącznie na niej:

To metoda, w której nie masz nic osobistego, wszystko na scenie jest przedmiotem, staje się nieprzejryste, „obiektywne”. Jako twórca możesz to jedynie dowartościowywać – by to było mocniejsze, bardziej wyraziste, obecne – i patrzeć, w jaki sposób to się zmienia, dojrzewa. Ale, broń Boże, nie dodajesz nic od siebie, nie masz pomysłów, inspiracji. Nie masz nic. To strasznie surowa metoda, która daje wspaniałą dyscyplinę. Pozwala trzymać artystę na uwięzi, żeby się nie zrobił sentymentalny – do czego mam tendencję².

„Metoda” w przypadku projektów Ziemilskiego nie oznacza metod estetycznych zapożyczonych od innych artystów, lecz indywidualny styl pracy. „Real Time Composition” i „Devising Theatre” dostarczają Ziemilskiemu narzędzi oraz pojęć do rozwijania wyobraźni i własnych środków artystycznych. Posługiwanie się tymi technikami wzbudziło w nim świadomość swobody twórczej i samodzielności, dlatego Ziemilski pracuje przeważnie przy indywidualnych projektach, finansowanych w systemie grantowym lub w koprodukcji z festiwalami. Dotychczas współpracował głównie ze stołecznymi instytucjami: galerią BWA Warszawa, Komuną//Warszawa, Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” i Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego, Krytyką Polityczną oraz zrzeczeniem choreografów Centrum w Ruchu, działającym od marca 2013 roku w dzielnicy Wawer w Warszawie³.

² W. Ziemilski, *Wieczny początkujący*, wywiad przeprowadzony przez Katarzynę Lemańską, portal taniecPOLSKA.pl [dostęp 23.07.2012].

³ Centrum w Ruchu założyli: Aleksandra Borys, Izabela Chlewińska, Maria Jędrzejewska, Korina Kordova, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Weronika Pelczyńska, Magda Ptasznik, Maria Stokłosa, Iza Szostak, Karol Tymiński, Aleksandra Zdunek oraz Wojtek Ziemilski.

Ziemilski zadebiutował jako reżyser w teatrze repertuarowym spektaklem *W samo południe* (premiera 4 czerwca 2013 roku, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu). Na decyzji o stworzeniu spektaklu w teatrze repertuarowym zaważyło miejsce – Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, którego aktorzy otwarci są na różne techniki pracy. Ziemilski podkreślał kluczowe dla niego znaczenie faktu, że ma koordynować zgrany zespół. Tylko w takich warunkach mógł wprowadzić „Devising Theatre”, metodę akcentującą kolektywne działanie.

Prace nad scenariuszem przedstawienia składały się z kilku etapów: poznania metod warsztatowych Ziemilskiego, które posłużyły dyskusji o znaczeniu wyborów 4 czerwca, pracy nad historiami (stanowiącymi kanwę spektaklu), które podczas pierwszych prób opowiedzieli aktorzy i *researchu* poza przestrzenią teatralną, na temat historii kandydatów do parlamentu z 1989 roku z okręgu wałbrzyskiego. Pierwsze zadanie aktorów polegało na przyniesieniu na próby ich prywatnych przedmiotów, z którymi mieli pracować. Chodziło szczególnie o te, które w jakiś sposób świadczą o ich życiowych wyborach, sukcesach czy porażkach od roku 1989 do dzisiaj. Data graniczna związana była z tematem projektu, czyli czerwcowymi wyborami do parlamentu, początkiem transformacji ustrojowej. O przyniesionych rzeczach każdy miał powiedzieć jedno zdanie, bez podawania zbyt wielu szczegółów, bez uczuciowego zaangażowania się. Aktorzy kolejno prezentowali przedmioty, stojąc w kręgu (np. „Jest rok 1989. Jadę z teatrem Kalambur do Lwowa. Tam w sklepie widzę szelki i sobie je kupuję”, „Rok 2003, gazeta «Forum». O tej gazecie rozmawiam z sędzią na mojej sprawie o alimenty”, „Rok 2008. Za swoje pierwsze zarobione pieniądze kupuję walizkę. Nazywam ją różową świnką. Ta walizka jest moim domem”⁴), po czym układali je w okręgu na punktach oznaczających umownie lata 1989–2013. W ten sposób powstała oś czasu – zarówno historyczna, jak i osobista. Minimalistyczna, mimo wykorzystania wielu rekwizytów, scena opowiadania historii stała się rdzeniem całego przedstawienia i wymusiła projekt scenografii. Widownia umieszczona została na scenie, blisko kulis. Ziemilski odślonił maszynię sceniczną, aby skoncentrować uwagę widzów na aktorach opowiadających historie.

Ziemilski, podobnie jak Fiadeiro w swoich projektach, wykorzystał przedmioty i czerpał z tego, co może osiągnąć przez ich wzmocnienie, dowartościowanie każdego z osobna (szczególną inwestycją w każdy rekwizyt można nazwać towarzyszącą mu osobistą historię aktora). Początkowe ćwiczenie, które potem posłużyło do zbudowania dramaturgii spektaklu, nie było skomplikowane, ale wymuszało precyzję i oszczędność działania. Aktorzy mieli przedstawić wybrane momenty ze swojego życia za pomocą konkretnych rekwizytów,

⁴ Nieopisane cytaty pochodzą z wybranych scenariuszy udostępnionych dzięki uprzejmości artysty.

ale ich historie powinny być pozbawione emocjonalnej interpretacji, dlatego ograniczały się do zdawkowych opisów. W przypadku tego zadania scenicznego – czerpiącego z „Real Time Composition” i „Devising Theatre” – aktor staje się instrumentem, który nie ma „czegoś” (roli, postaci, fabuły, sceny) stworzyć, ale daje impuls widzowi do łączenia przedstawianych opowieści.

Ważnym etapem pracy nad spektaklem były działania podjęte poza salą prób – *research* i rozmowy z lokalnymi kandydatami do wyborów ’89, prowadzone przez wszystkich członków z zespołu. Nietypowym zadaniem było więc znalezienie osób z list wyborczych okręgu wałbrzyskiego, a w ramach prób odbywały się poszukiwania dokumentów, gazet i pamiątek z tamtego okresu. Kilkutygodniowy proces zdobywania informacji stał się podstawą kilku scen w spektaklu, m.in. dialogu Małgorzaty Łakomskiej i Rozalii Mierzickiej, w którym aktorki mówią o swoich doświadczeniach pracy z Ziemilskim i występują w jego imieniu. Przyznają, że *W samo południe* nie jest dokumentem („nie jesteśmy badaczami i nie mamy roku czy dwóch na badania”) ani reportażem, ani też spektaklem politycznym – zamiast historycznej rzetelności liczą się tu prywatne doświadczenie aktorów i ich praca włożona w poszukiwania kandydatów. Ziemilski włączył do spektaklu „dokumenty” – fotografie kandydatów z list wyborczych i te aktualne, zrzuty z profilu na Naszej Klasie, mapę obecnie zamkniętych fabryk i przedsiębiorstw, kluczowych dla rozwoju gospodarczego Dolnego Śląska przed rokiem 1989.

W ostatniej fazie prób powstał „bilog” Łakomskiej i Mierzickiej, stanowiący metakomentarz samego Ziemilskiego do jego metod pracy i opisu poszukiwań prowadzonych przez aktorów. To także wprowadzenie do kolejnej sceny, w której padają hasła i pytania na temat kandydatów ’89. W odpowiedzi na nie aktorzy przybliżają do kamery kartki z wizerunkami poszczególnych osób, a na ekranie wyświetlają się zdjęcia kandydatów. Podczas *researchu* odwiedzali biblioteki, miejsca pracy kandydatów, umawiali się z nimi osobiście lub telefonicznie. Często zadawali im osobiste pytania, a pomijali kontekst polityczny. Każdy z wykonawców podszedł do swojego zadania bardzo indywidualnie. Łakomską interesowała kariera jej rozmówców, Węgrzyzna – ich decyzje polityczne, a Celler-Jeziorską – gospodarcze konsekwencje ich wyborów. Tokarzowi nie udało się dotrzeć do swoich kandydatów, dlatego korzystał z informacji wyszukanych przez Google. Dzięki temu mógł zdystansować się wobec swojej pracy. Do niego należał zamykający spektakl monolog – refleksja nad problematyczną oceną wyborów z czerwca 1989 roku. Tokarz porównuje fabułę filmu *W samo południe* w reżyserii Freda Zinnemana z plakatem Solidarności z wyborów 1989 roku z Garym Cooperem, który nad odznaką ma przypięty znaczek Solidarności, a w ręku, zamiast pistoletu, trzyma kartkę z napisem „Wybory”. Konsekwencje tamtych decyzji – nie wiadomo, na kogo Cooper oddał głos – widoczne były w sloganach, które widzowie podawali na początku spektaklu. *W samo południe* rozpoczyna się

bowiem już w *foyer*. Stoją tam aktorzy, którzy witają się z widzami i proszą ich o podanie sloganów, dwu- lub trzywyrazowych haseł, charakteryzujących zmiany w Polsce po roku 1989. Te hasła („Biedaszyby”, „Neoliberalna rewolucja”, „Jest coraz lepiej”) są później skandowane przez aktorów – już na scenie. Przybliżają oni po trzy hasła do kamery i wykrzykują jedno wybrane. Za pomocą tego prostego zabiegu Ziemiński aktywizuje publiczność, sprawia, że spektakl staje się wspólną przestrzenią dialogu, dzielenia się doświadczeniami i wspomnieniami. Kiedy widzowie przełamują nieśmiałość, podają coraz odważniejsze i bardziej prowokacyjne hasła („Gówno, nie rewolucja!”, „Precz z Kaczyńskim”), dzięki czemu sceny o wąbrzyskich kandydatach i osobistych wyborach aktorów zyskują szerszą perspektywę. W zestawieniu z rozpoczęciem spektaklu monolog Tokarza symbolicznie domyka spektakl o 4 czerwca 1989 roku kompozycyjną klamrą.

Ziemiński ponownie bada fortunność wykorzystanych w wykładzie performatywnym środków w *Laurie Anderson Stany Zjednoczone*, drugim remiksie zrealizowanym w ramach cyklu RE//MIX 2012 w Komunie//Warszawa (pierwszy, *Poor Theatre: Remiks*, inaugurował cykl RE//MIX 2010). Widać tu fascynację artysty minimalistycznymi środkami wyrazu. Publiczność znajduje się w pomieszczeniu zamkniętym ścianami z gąbki akustycznej. Ziemiński oddalony jest od widowni o jakieś pięćdziesiąt metrów, a w rękę trzyma mikrofon z długim kablem wyprowadzonym spod trybuny. W słuchawkach słyszy nagrany przez siebie scenariusz spektaklu, wypowiadany powoli, opanowanym i spokojnym głosem. Surowość formuły, którą wybrał artysta, oraz sposób jej funkcjonowania sprawiają, że widz skupia się wyłącznie na obecności, a przede wszystkim głosie performerera. Mimo że odbiorcę dzieli od wykonawcy znaczna odległość, to rozlegający się dźwięk tworzy wrażenie fizycznej bliskości z mówiącym. Ziemiński w tym projekcie ograniczył formę wyrazu do prostego konceptu – wykładu, snucia historii – i na tym zbudował dramaturgię całego wydarzenia (czyli, jak w „Real Time Composition”, podstawą stała się technika „surowego” działania). Punktem wyjścia był tytuł albumu Laurie Anderson z roku 1984 – *United States Live*. Hasło „Stany Zjednoczone” to dla Ziemińskiego „pojęciowy zamek z piasku”, synonim statyczności. Performer podaje polski źródłosłów tego terminu: stanowczość, zdecydowanie, decyzyjność. W historii USA widzi przejaw władzy, za którą idzie przemoc w u-stan-awianiu granic – nie tylko terytorialnych, lecz także społecznych, tożsamościowych. Ziemiński, inspirowany stwierdzeniem Anderson, że lubi ona sny, sam staje się narratorem snu, dlatego że – jak deklaruje – „fikcja, którą jesteśmy my, świetnie nadaje się do snucia opowieści o odległych ludach i obyczajach”⁵. Za pomocą somnambulicznej narracji

⁵ W. Ziemiński, opis projektu *Laurie Anderson Stany Zjednoczone: RE//MIX*, 2012: <http://komuna.warszawa.pl/2012/10/04/wojtek-ziemilski-remix-laurie-anderson-stany-zjednoczone/> [dostęp 22.08.2013].

mówi o aktualnych sprawach społeczno-politycznych – nie Amerykanów, ale Polaków (np. pojawia się wątek katastrofy smoleńskiej). Stany Zjednoczone stają się pojemną metaforą wspólnoty narodowej. W przyjętej baśniowej konwencji Ziemiński opowiada widzom sny Polaków (część z nich jest autentyczna, artysta korzystał z opisów snów zamieszczanych na blogach). Na ich podstawie formułuje pytania o to, jak – naszym zdaniem – wygląda Polska i co może integrować społeczeństwo narodowe: katastrofy naturalne, wypadki samolotowe, zgrupowania katolickie, język, orientacja seksualna? Drugi wątek narracji Ziemińskiego dotyczy samej Laurie Anderson – jej życia, twórczości, estetyki: przywołuje, na przykład, opisy prac artystki (pierwszej z roku 1969, czyli symfonii zagranej na klaksonach samochodowych, czy rzeźby stołu, z którego wydobywa się dźwięk, znajdującej się w MoMA).

Ziemińskiemu udało się wytworzyć wspólnotę widzów za pomocą prostych metod, dzięki skierowaniu ich uwagi na wypowiedzianą przez niego historię, i za pomocą minimalistycznych środków. Można to utożsamiać z koncepcją amerykańskiej artystki, dla której – jak mówi Ziemiński – „widz jest bardzo ważnym partnerem”, a „dbanie o relację, o bezpośredniość jest w pracy Laurie Anderson kluczowe”. I chociaż w trakcie wykładu artysta zastanawia się nad znaczeniem performatywnej siły słów, nad tym, że słowa „coś mu robią”, to sam potrafi wykorzystać ich potencjał.

Ziemiński wykorzystuje metody „Devising Theatre” dla umocnienia współpracy grupowej, której rezultatem jest kolektywna praca dramaturgiczna, gdyż spektakl „nie rodzi się w momencie wyboru tekstu, ale w wyniku tego, że wszyscy są razem”⁶. W *Prologu* (2011) Ziemiński wykorzystuje elementy choreografii społecznej, którą definiuje jako obszar działań emancypacyjnych, mechanizm tworzenia wspólnoty:

[...] choreografia społeczna to sposób tworzenia się więzi między ludźmi. To od warunków zewnętrznych zależy, w jaki sposób ludzie będą się zachowywać. W choreografii społecznej chodzi o grupę ludzi, która (w jednym przypadku to tak zwani widzowie, w *Prologu* nazywam ich uczestnikami) zmienia swój sposób funkcjonowania pod wpływem tego, co jej proponujemy, z czym się spotyka⁷.

Widzowie dostali słuchawki, w których słyszą Głos Prologu i wykonują (lub nie) jego polecenia. W pierwszej części Głos należy do mężczyzny, który za pomocą pytań steruje krokami widzów. W wydzielonej białą podłogą przestrzeni, w części *Group Action – Statistics*, widzowie odpowiadają na pytania dotyczące ich preferencji i zachowań w teatrze: „Czy uważasz się za osobę często chodzącą do teatru? Czy patrzyłeś kiedyś na zegarek podczas

⁶ A. Oddey, „Devising Theatre”: A Practical and Theoretical Handbook, New York 1994.

⁷ W. Ziemiński, *Wieczny początkujący...*

spektaklu? Czy rzuciłeś kiedyś butem podczas spektaklu albo zorientowałeś się, że nie masz pomidora?”. W zależności od tego, czy odpowiedzą „tak”, czy „nie”, robią krok w przód, w tył lub pozostają na miejscu. Mimo że Głos nie wartościuje pozycji, na które doszli widzowie, oni sami projektują skalę ocen. Głos tłumaczy jednak, że dotarcie do krawędzi pola nie oznacza wygranej. Zasady rządzące performansem są proste i niezienne. Głos Prologu wyjaśnia je na samym początku:

To, co znajduje się w tym spektaklu, nie jest zmyślane. Nie ma w nim niespodzianek. Nie należy oczekiwać zaskoczenia. Nie ma w nim sztuczek. Ani trików scenicznych. Ani kłamstw. Nie ma tu magii, ani cudów, ani *science fiction*, ani iluzji. Bycie na scenie nie może być udawaniem, że znajdujemy się w innej rzeczywistości.

Ziemilski podkreśla, że uczestnicy powinni mieć świadomość przebywania w przestrzeni fikcyjnej – ich obecność jest jednak realna za sprawą ciała, które stwarza dystans między własną materialnością a tym, co robi – czyli produkowaniem fikcji w sytuacji scenicznej. Bycie na scenie nie powinno być graniem. Realne ciało widza (który w tym przypadku zmienia się w performer) po prostu znajduje się na scenie, widzi niczego nie udaje – ani tego, że jest performerem, ani tego, że gra na scenie. Wykonuje jedynie polecenia Głosu. Tym samym uniemożliwia pojawienie się sztuczności, konwencji teatralnej – podobnie jak w „Real Time Composition” czy „Devising Theatre”. Nawet jeśli widzowie skłamią (Głos zadaje czasami bardzo intymne pytania: „Czy kiedyś coś cię podnieciło? Czy kiedykolwiek masturbowałeś się w teatrze?”), to ich ruch nadal jest realny i ma prawdziwe konsekwencje – w części *Group Action – Statistics* tworzy się bowiem chwilowa wspólnota uczestników.

W *Prologu* to widzowie znajdują się na „scenie” (nie zasiadają na widowni, tylko pozostają w przestrzeni oznaczonej jako scena), w której współistnieją zarówno improwizacja, jak i praca procesowa. Przez „pracę z procesem” rozumiemy taką, w którą angażują się wszyscy wykonawcy, będącą wypadkową wspólnie podejmowanych decyzji. Jej nadrzędną zasadą jest odpowiedzialność i szczerść wymagająca od wszystkich uczestników (twórców i widzów) zgody na kontynuowanie performansu. Uczestnicy nie są jednak zmuszani do bezpośredniej interakcji – ani między sobą, ani z twórcami. Nikt nie wciąga ich na środek sceny, nie zachęca do improwizacji, nie wyprasza w trakcie przedstawienia, na widowni nie ma podstawionych aktorów. Głos prosi, aby przyrzeć się uważnie swoim sąsiadom – oni też nie wiedzą, co robić, mówić, w którą stronę patrzeć i iść. Wszyscy są sobie równi i na tych samych zasadach partycypują w tym projekcie – zostają performerami.

W *Prologu* Ziemilski współpracował z Izą Szostak, tancerką i choreografką, udzielającą głosu drugiemu z narratorów. Reżyser przeprowadził *casting* do żeńskiej roli Głosu – audycja, podobnie jak cały projekt, była oparta na zasadach

„Devising Theatre”. Kandydatki miały opowiadać, jakie skojarzenia nasuwają się im, gdy widzą siedzących na pufach widzów, relacjonować i komentować to, co zobaczą. Szostak została wybrana z grupy zawodowych aktorek. Kobięcy Głos Prologu pojawia się w trzeciej części, kiedy widzowie siedzą na wielkich białych pufach (postawionych w miejscach, do których dotarli w poprzednim etapie). Zadaniem Szostak jest poruszenie widzów, skonfrontowanie ich z decyzjami, które podjęli wcześniej: „Na co przekładają się wasze miejsca? Dokąd dotarliście?”. Głos zastanawia się, co by było, gdyby widzowie zmienili sposób odbioru (tu też widać wpływ „Devising Theatre”) – gdyby zrezygnować z perspektywy tego, kto tylko patrzy, i zestawić swoją pasywność z aktywnością ciała („Czy czujesz, jak twoje ciało przyzwyczaiało się już do działania, czy masz dziwne wrażenie, że to pasywność jest nienaturalna? Czy leżysz w dużej odległości od grupy? Czy jesteś jej częścią?”). Dopiero wtedy możliwe jest zaistnienie społecznej „wspólnoty choreograficznej”. Ziemilski wykorzystuje ruch także na poziomie warstwy wizualnej. Nad sceną znajduje się ekran, na którym wyświetlono „mapę-kłaczę” ruchu widzów – zarówno tego realnego, odbywającego się na scenie, jak i mentalnego. Ich wybory zostają „zobrazowane” w formie świetlnych plam, okręgów i kolorowych kresek, nałożonych na rejestrowany na żywo obraz leżących widzów.

Agency to projekt Wojtka Ziemilskiego powstały w koprodukcji z Fundacją Ciało/Umysł. Jako *work in progress* był jednorazowo zaprezentowany na 12. Międzynarodowym Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł w Warszawie w 2013 roku⁸. Na scenie Malarnia Teatru Studio zamontowano specjalnie stworzoną instalację – trzy ustawione na podeście urządzenia z wbudowanymi miniaturowymi kamerami śledzącymi ruch dwojga performerów – Marii Stokłosy (choreografki i tancerki) i Wojciecha Pustoły (rzeźbiarza, artysty wideo, współpracującego już wcześniej z Ziemilskim). Odpowiedzialnym za stworzenie interaktywnej i niezwykle sensualnej instalacji był berliński artysta wideo Sebastian Neitsch. Bezpośrednią inspiracją dla twórców była wiadomość potwierdzająca istnienie więzień CIA w Polsce. Dlatego na początku *Agency* słychać zarejestrowane wcześniej wypowiedzi Stokłosy i Pustoły w związku ze sprawą CIA – o tym, jak amerykańscy agenci mieli wypadek pod Pułtuskim, jak wyrzucali kielbasę za płot jednego z ich ośrodków (bo zakładnicy tego nie jedli), przez co wzbudzili podejrzenia miejscowej ludności, i jak jeden z więźniów odkrył swoją lokalizację dzięki polskiej etykiecie na butelce wody. Nawet jeśli niektóre z nich wydają się nierealne, to – jak mówi kobięcy głos – sama sprawa jest tak konstruowana (w mediach?), by wydawała się nierzeczywista. Brakuje przekonujących informacji,

⁸ Fragment na temat *Agency* pochodzi z artykułu *Uwaga! W spektaklu wykorzystywane są kamery śledzące ruch* autorstwa Karoliny Wycisk, opublikowanego w „Didaskaliach” 2013, nr 118.

materialnych śladów, nie ma konkretów. Skoro sprawa jest nieuchwytna, trudno ją zrozumieć, poczuwać się do odpowiedzialności, zrobić cokolwiek.

Agency to też termin oddający działanie, sprawczość, aktywność. Na tym wieloznacznym hasle Ziemilski zbudował bardzo precyzyjną sytuację sceniczną – już minimalne działanie performerów prowokowało ruch interaktywnych urządzeń. Obraz przesyłany z obiektywów kamer widoczny był na trzech polach, wyświetlanych obok siebie na dużym ekranie. Publiczność ustawiona została po dwóch dłuższych bokach zaaranżowanej sceny, dzięki czemu widzowie nie tylko śledzili to, co się dzieje w centralnej części i na ekranie, ale też nawzajem obserwowali swoje reakcje. Performerzy znajdowali się naprzeciw interaktywnej instalacji, a ten dystans stopniowo pokonywali lub zwiększali. Wykonywali przy tym proste gesty – unosili ręce w górę, w bok, powoli zmieniali pozycję – które rejestrowało oko kamery. Każde z trzech urządzeń „wyczuwało” działania w zasięgu własnego pola – kiedy ktoś poruszył ręką, odpowiedni mechanizm „ożywał”, wydając przy tym charakterystyczny, mechaniczny (czy może zwierzęcy) dźwięk. Wrażenie obcowania z żywymi organizmami wzmagало się, kiedy performerzy wchodzili z nimi w relacje – rywalizację (kto kogo zdominuje) lub współpracę (działanie aktora i reakcja maszyny) – albo gdy próbowali zbliżyć się i „oswoić” te dziwne stworzenia. One nieustannie znajdowały się w gotowości i jeśli nie zarejestrowały wykonanego właśnie ruchu, ich „główki” nerwowo zmieniały kierunki patrzenia tak, by wreszcie wytropić jego źródło. Niemal przez cały czas aktorzy znajdowali się w zasięgu czujników, dopiero gdy zasłaniaли się prostymi przedmiotami (szarym kartonem czy plastikową torbą), urządzenia zaprogramowane na ruchy człowieka traciły orientację. Ograniczony mechanizm przegrywał w starciu z banalnym konceptem, nieprzewidzianym w scenariuszu jego działania.

W trakcie półgodzinnego performansu Ziemilskiemu udało się stworzyć prototyp technologicznego środowiska, w którym ludzie (w sposób mimowolny) stają się obiektem kontroli, a ciała przeciwstawione są zaprogramowanym maszynom stworzonym na podobieństwo myślących istot. W skali mikro przedstawia ono to, w którym żyjemy na co dzień za sprawą używanych przez nas protez – mediów przepływu informacji. W *Agency* znaczący jest zwłaszcza moment, kiedy Stokłosa przekracza granicę zasięgu kamer, wchodzi na podest i podnosi kinect, czyli czujnik ruchu, w kierunku publiczności – teraz widzowie obserwują siebie na ekranie. Czy faktycznie sprawia nam to przyjemność? Czy mamy świadomość wszechdobylstwa urządzeń rejestrujących nasze zachowania? Kto kontroluje przepływ obrazów, kto na nie patrzy? – te pytania rozwijają twórcy w *Agency*. Przedsięwzięcie Ziemilskiego i Neitscha jest aktualne nie tylko w odniesieniu do sprawy więzień CIA w Polsce, ale też dyskutowanej cyberpolityki, zwłaszcza po informacjach ujawnionych przez Edwarda Snowdena.

Do projektów Ziemilskiego często wchodzi sceny wynikające z „błędów” popełnionych podczas prób. „Błędy”, czyli odejście, złamanie przyjętej na początku i wypracowanej zasady, są celowym zabiegiem, manipulacją pozwalającą na stworzenie spójnej dramaturgii. Tak było w przypadku dwudziesto-czterogodzinnego performansu *Nowy porządek* w ramach projektu *Gdzie jest sztuka?*, organizowanego przez BWA Warszawa w stołecznych galeriach oraz w poznańskim Starym Browarze. Akwarium z mrówkami, które Ziemilski planował wykorzystać, przypadkiem zostało usunięte z galerii, dlatego artysta musiał zmienić koncepcję. W trakcie performansu widzowie dostawali informację o tym, co się stało z mrówkami, którą przekazywali sobie, jak podczas zabawy w głuchy telefon. Całodobowa gra performatywna była tu rezultatem nieprzewidzianej przeszkody w procesie realizacji projektu, jego finalną formułą. Dzięki temu, że ujawniała perypetie w trakcie pracy i stanowiła ich dalszy ciąg, miała charakter autotematyczny, a w kontekście historii z mrówkami (których pozbyła się pani sprzątająca) – również humorystyczny.

Ziemilski uważa, że najlepsze rozwiązania rodzą się w momencie kryzysu, kiedy należy poddać się temu, co już się wypracowało, i zobaczyć „co się stanie”. Kierował się tym także, reżyserując czytanie performatywne *Zapomniana wioska za górami* (2012) w Teatrze Studio, w ramach projektu Théâtre BE><PL Teatr, promującego francuskojęzyczną dramaturgię belgijską. Ziemilski przyznaje, że:

nigdy nie rozumiałem pojęcia „czytanie performatywne”. Wydaje mi się, że to taki spektakl, kiedy nie ma środków, żeby zrobić spektakl, a nie chce się robić czytania sztuki, bo to nudne. Wtedy namawia się aktorów, żeby przechodzili w różne miejsca, zmienia się światła, dodaje muzykę. A więc pozostaje sama skorupka spektaklu, udawanie udawania. Zależy mi na tym, żeby tym razem nie udawać, że tekst nie jest tekstem. A zarazem, żeby pozwolić sobie na beczelność, jaka tylko dzięki teatrowi jest możliwa⁹.

Podstawą projektu był dramat polityczny Philippe’a Blasbanda komentujący władzę totalitarną w Iranie. Ziemilski wzbogacił tekst warstwą wizualną – na dwóch ekranach (często wyświetlano na jednym z nich symultanicznie obrazy z dwóch kamer) przedstawił „pracę w procesie” trojga rzeźbiarzy: Wojciecha Pustoty, Karola Słowika i Alicji Wysockiej. Artyści wzięli udział w dwutygodniowych warsztatach z „Real Time Composition” oraz „Devising Theatre” i pamiętając o tych metodach, tworzyli w trakcie czytania rzeźbę; do dyspozycji mieli: kostki cukru, wykałaczki, taśmę klejącą, wodę, czarny tusz, gwoździe. Kluczowe dla tego projektu były momenty, w których coś szwankowało: rzeźba się nie udawała, artyści nie byli dostatecznie skoncentrowani,

⁹ W. Ziemilski, opis projektu *Zapomniana wioska za górami* [w:] materiały własne teatru, 2012.

pojawiały się problemy techniczne. Opierając się na doświadczeniu tych porażek, Ziemilski stworzył strukturę czytania – na przykład: kiedy w tekście była mowa o zamieszkach w Iranie, konstrukcja się zapadała. Fabule dramatu podporządkowane było to, co na żywo działo się na stole rzeźbiarskim, ustawionym w głębokim centrum sceny.

Nad stołem umieszczona została jedna kamera filmująca plan z góry. Obrazy z dwóch pozostałych kamer kręciły operatorki. Aktorzy siedzieli na krzesłach z prawej strony, bliżej widowni. Widzowie oglądali pracę rzeźbiarzy na ekranie ustawionym po lewej. Ziemilski siedział blisko rzeźbiarzy i „montował” obraz – decydował, czy pokazać plan ogólny, czy szczegół. Ziemilski sterował obrazami z trzech kamer tak, aby koncentrować uwagę odbiorców na tym, co – jego zdaniem – ważne. Improwizacja była precyzyjnie kontrolowana – rzeźbiarze wiedzieli dokładnie, kiedy mają wykonać kluczowy ruch. Nawet jeśli nie zdążyli zsynchronizować się z lektorami, to kamera mogła zatrzymać obraz lub go przyspieszyć – i właśnie na tym poziomie możemy mówić o manipulacji metodami „Real Time Composition” oraz „Devising Theatre”. Ziemilskiemu, za pomocą wspólnej przestrzeni i manipulowania strategiami, które wszyscy twórcy wypracowali razem w czasie prób, udało się stworzyć model performatywnego czytania.

Artysta wykorzystuje ćwiczenia służące nawiązaniu kontaktów, głównie elementy gier i zabaw nazywanych „Icebreaker” – treningów szkoleniowych, polegających na przełamaniu dystansu między uczestnikami. Są one skierowane do grup, których członkowie mają się poznać lub wypracować wspólny model pracy grupowej (np. w korporacji). Prowadzący jest na tym etapie trenerem – to on wydaje polecenia i nie włącza się do ćwiczeń. Uczestnicy siadają parami naprzeciw siebie. Opisują partnera, jakby charakteryzowali siebie: mówią w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Opis powinien być neutralny lub afirmatywny – to cechy podstawowe wszystkich ćwiczeń. „Przełamaniu lodów” służy też zadanie polegające na śledzeniu wytypowanej postaci. Uczestnicy chodzą chaotycznie po wyznaczonej przestrzeni, dyskretnie obserwując wybraną osobę, podchodzą coraz bliżej, zmniejszając dystans fizyczny. Na tym etapie obie metody zaczynają się różnić. W szkoleniach „Icebreaker” unika się kontaktu fizycznego krępującego uczestników, służą one jedynie poznaniu się przez zabawę. W przypadku „Devising Theatre” ćwiczenia traktowane są poważnie i opierają się na działaniach fizycznych, improwizacji i teatrze formalnym.

W jednym ze swoich projektów – *Flircie towarzyskim* (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2013) – Ziemilski wykorzystał popularną grę karcianą, czyli – tak jak w „Devising Theatre” – zabawę potraktował serio, a o przebiegu performansu zadecydowały elementy improwizacji i zasady gry. „Gra, która sięga w rzeczywistość”, oparta była na wypowiedziach posłów i posłanek z debaty sejmowej nad związkami partnerskimi. Uczestnicy

posługiwali się cytatami z wypowiedzi polityków, aby nawiązać nowe kontakty i lepiej poznać pozostałych. Gracze mogli „rozegrać partyjkę” z samym artystą w przestrzeni PROJECT ROOM-u, a nawet kupić limitowaną edycję kart. Powodzenie gry performatywnej zależało od zaangażowania wszystkich biorących w niej udział.

Ziemilski wykorzystuje elementy „Real Time Composition”, „Devising Theatre” czy choreografii społecznej również w innych pracach pozateatralnych. Skupienie na konkrecie, inwestowanie w jedną rzecz, działanie kolektywne i tworzenie wspólnoty charakteryzują także jego projekty multimedialne. W swoich pracach Ziemilski często wykorzystuje sprzęt elektroniczny i media, nawet na szeroką skalę. Na dzień 21 grudnia 2012 roku – wskazywany w przepowiedniach Majów jako koniec świata – przygotował wideoinstalację *Marriott / Koniec świata*, wyświetlaną na ekranach LED na ścianie hotelu Marriott w Warszawie. Artysta sparafrazował dwa wersy z *Piosenki o końcu świata* Czesława Miłosza: „I wąż ma złotą skórę / jak powinien mieć”. Sens zmienił się przez dodanie pytań: „Czy wąż ma złotą skórę? Czy powinien mieć?”. Napis wyświetlany na murze hotelu, którego budowa została ukończona w roku 1989, podsumował jeden z polskich „końców świata” – komunistycznego. Ziemilski – dzięki formie napisu i wyborze miejsca wideoinstalacji – postawił pytanie o kształt ponaddwudziestoletniego świata neoliberalizmu i kapitalistycznego rynku w Polsce, którego jednym z symboli jest właśnie kompleks biurowo-hotelowy z siedzibami licznych zagranicznych inwestorów. Ironicznie przeformułowany cytat z Miłosza jest już diagnozą sytuacji społecznej. Jak mówi o tym artysta: „Koniec świata to koniec iluzji, zabezpieczeń, koniec fantazji na temat dalszego ciągu”¹⁰.

W otoczeniu wyświetlanych na budynkach reklam przedsięwziętych promocji, napis na Marriottcie mógł umknąć uwagi przechodniów. To celowy zabieg artysty, wcielone w praktykę poetyckie przesłanie Miłosza o końcu świata jako zwyczajnym dniem, kiedy to „nikt nie wierzy, że staje się już”. Ci, którzy je dostrzegli, zostali widzami jednorazowego wydarzenia.

Podobnie było w przypadku wideoinstalacji *Aktorzy. Część pierwsza: Rekonesans* (2009), wyświetlanej na fasadzie budynku, w którym mieści się TR Warszawa. Przechodnie często na głos zastanawiali się, co oznaczają uśmiechy rozpoznawanych przez nich warszawskich aktorów, sfilmowanych w dziesięciominutowych nagraniach bez dźwięku. Trzy, wyświetlane obok siebie, wielkoformatowe obrazy budziły jednocześnie śmiech i niepokój – pojawiało się pytanie, czy to nie z nas śmieją się aktorzy. Czy osoby, które rozpoznajemy jako aktorów, dalej są w swoich rolach i wykonują kolejne zadanie aktorskie, czy łatwo jest tu wyznaczyć granicę między pracą a prywatnością: „ten się

¹⁰ W. Ziemilski, opis projektu *Marriott / Koniec świata*, 2012: <http://www.bwawarszawa.pl/index.php?action=exhibitions&lang=pl&id=18> [dostęp 24.08.2013].

śmieje, kto się śmieje naprawdę. A aktorzy?”. W opisie instalacji Ziemiński przyjmuje punkt widzenia odbiorców:

Właściwie nie wiemy, czy oni śmieją się z nami, czy z nas. Nie wiemy, czy się śmieją razem, czy to przypadek, że akurat się tu znaleźli w takich, a nie innych konfiguracjach. Chcielibyśmy, żeby ich wesołość, ich dobre samopoczucie były zaproszeniem. Żeby to była wizytówka teatru albo wizytówka ich samych. Żeby była zaczątkiem wspólnoty. Tymczasem trudno powiedzieć, co kryje się za tą wizytówką¹¹.

Reakcje odbiorców balansowały między przyjemnością z oglądania filmów a irytacją, kiedy bezgłośny śmiech interpretowali jako kpinę z nich samych. Projekt inspirowany był paradoksem Euklidesa o Elektrze i Orestesie, według którego Elektra nie zna tego, kogo naprawdę zna (choć wie, jak wygląda jej brat, to nie rozpoznaje go z zasłoniętą twarzą). W tym przypadku rozpoznanie sprowadzało się nie tylko do rozwiązania zagadki – źródła rozbawienia aktorów. Stanowiło również czynnik tworzący tymczasową wspólnotę przypadkowych widzów. Użyte w tym projekcie środki wideo wpłynęły na odbiór całego wydarzenia. Ziemińskiego zawsze interesuje sytuacja widza, jego reakcje i sposoby doświadczania.

Do pozateatralnych projektów Ziemińskiego zalicza się także *Postępowanie pamięci* (2012), zrealizowane w ramach wystawy *Alphaville* przy współpracy z BWA. Neon z tytułowym napisem zamontowano na zachowanym fragmencie hali przy ul. Koszykowej. Na terenie nieruchomości wykupionej przez Griffin Group (znanej też z kontrowersji wokół zakupu pawilonu Emilia, gdzie mieściła się siedziba Muzeum Sztuki Nowoczesnej), na trzy miesiące przed rozpoczęciem prac budowlanych można było oglądać prace wszystkich artystów. Nawet nieznanym tematu wystawy i znaczenia przestrzeni neon Ziemińskiego wydawał się trafnym komentarzem do fatalnego stanu secesyjnej budowli z początku XX wieku. Poprzedni deweloper dokonał częściowej rozbiórki gmachu, co spotkało się z protestami mieszkańców. Dlatego obecny stan Hali Targowej „Koszyki” jest raczej skutkiem pracy niepamięci, zaniedbania i bagatelizowania roli kultury czy sztuki. Krótkie, ironiczne hasło umieszczone w nieprzypadkowej przestrzeni miejskiej szybko ujawnia polityczny kontekst. Odbiorcy, w których gestii było dopełnienie jego znaczeń, mogli odczytać to jako swego rodzaju przestrożę, aby z Warszawy nie uczynić miasta pozbawionego słowa „kultura”, jak w Godardowskim *Alphaville* (do którego nawiązują twórcy wystawy). Ciekawe jest to, że neon stanowi obecnie część kolekcji Griffin Art Space i można go oglądać w Pałacu Szuchów.

¹¹ W. Ziemiński, opis projektu *Aktorzy. Część pierwsza: Rekonesans*, 2012: <http://www.trwarszawa.pl/wydarzenia/aktorzy-instalacja-wideo> [dostęp 20.08.2013].

Jednym z pierwszych projektów Wojtki Ziemilskiej w Polsce była *Mapa* (2010)¹², wyprodukowana przez Komunę//Warszawa. Ziemilski włączył do struktury performansu środki multimedialne. Za pomocą niewielkich projektorów wideo pięciu widzów wyposażonych w latarki poruszało się po nieoświetlonej przestrzeni, znoszącej podział na widownię i scenę. W ciemności uczestnicy nie mogli precyzyjnie ustalić swojego położenia. Każdy z nich dostał przedmiot pokazujący trasę wędrówki – mały przenośny projektor wideo wyposażony w latarkę. Punkty na mapie wyznaczał obraz wyświetlany z przenośnego sprzętu, który momentami nakładał się na trójwymiarowe przedmioty (filizanki, poduszki, wentylator, sznurek). Pojawiające się przedmioty uzmysławiały uczestnikom, że dorobek materialny nie zastąpi uczestnictwa w kulturze, a Internet – bliskości i intymności komunikacji („masz rower, samochód, masz łóżko, masz portfel, długopis, telefon, komórkowy telefon, masz Internet, masz dostęp do Internetu, masz dostęp”).

Obrazy zarówno „prowadziły” odbiorców (wskazując im punkty odniesienia), jak i służyły reorganizacji przestrzeni, wytrąceniu ich z wygodnej pozycji widzów. Chociaż uczestnicy *Mapy* poruszali się osobno, to mimo ciemności wyczuwali obecność pozostałych. Na ekranach pojawiali się także aktorzy, którzy zwracali się do widzów: „Wyobraź sobie, że macie coś wspólnego..., Wyobraź sobie, że poruszając się, uczestniczycie w ruchu”. Wyliczali zdarzenia mogące łączyć zebranych: impreza, z której nikt nic nie pamięta, posiadanie ojca, to, że jesteśmy „rycerzami, rycerkami, zdobywcami i zdobywczyniami, Marsjanami i Marsjankami, którzy właśnie przybyli i przyglądają się wszystkiemu ze zdziwieniem”. „Wyobraź sobie, że to, co macie wspólnego, to że narzekacie” – podsuwali aktorzy zarejestrowani na filmie wyświetlanym na projektorach, a jeśli to nie wystarczy: „Wyobraź sobie, że to, co macie wspólnego, to że nie możecie sobie tego wszystkiego wyobrazić”.

Indywidualne trasy uczestników performansu przecinały się w finale *Mapy*. Wtedy to pięciu aktorów zadawało pytania i komentowało performans: „Czy uważasz, że należy ci się coś więcej?”, „Czy oczekujesz czegoś więcej?”. Po co przychodzimy do teatru? Dla przyjemności, w poszukiwaniu wolności czy wspólnoty? – odpowiedzi na te pytania interesowały Ziemilskiego. Już wtedy szczególnie istotna była dla niego kwestia budowania relacji międzyludzkich („Czy jesteś w stanie sobie wyobrazić, że jesteśmy tu razem?”) czy precyzyjnego określenia relacji performerera z widzem w sytuacji teatralnego wydarzenia („Zbyt dobrze się tu odnajdujesz, i każdy przedmiot leży dokładnie tam, gdzie powinien, i każda osoba patrzy dokładnie tam, gdzie powinna. I gdzie tu wolność, myślisz”). Tytuł projektu odnosił się do dosłownego znaczenia „mapy” (obrazu powierzchni przedstawionego na płaszczyźnie za pomocą umownych

¹² Por. K. Lemańska, *Teatr rozszerzony Wojtki Ziemilskiej*, „Performer” 2012, nr 5.

znaków oraz kolorów) i sposobu wizualnego przekazu informacji, projekcji obrazów, które człowiek tworzy w swojej wyobraźni. Mapa powinna porządkować i wyjaśniać rzeczywistość, stanowić pomoc w odkrywaniu, a także rozumieniu zjawisk i relacji przestrzennych. Wielość narzędzi perspektyw (ludzkie oko, projektory, kamery rejestrujące spektakl) i subiektywizm percepcji (widzów, aktorów, realizatorów) sprawiły, że zdefiniowanie roli tytułowej mapy okazało się zadaniem trudnym, jeśli nie niemożliwym. Dla Ziemilskiego mapa jest nośnikiem znaczeń w procesie komunikacji. Na jej treść składają się zarówno zjawiska rzeczywiste (przedmioty, które znajdują uczestnicy), jak i abstrakcyjne (bliskość wzajemnych relacji), realne (położenie obiektów i ludzi w przestrzeni gry) i te potencjalnie przewidywalne (zachowania uczestników).

Artysta przyznaje decydującą rolę w porządkowaniu przestrzeni świata (i teatru) nie ludzkiej percepcji, lecz doświadczeniu wspólnotowości – czyli czynnikom społecznym. Widz zostaje wytrącony ze znanych mu warunków percepcyjnych. W *Mapie*, zamiast na scenie, znalazł się w nieznanym, ciemnym pomieszczeniu, gdzie jedynym punktem odniesienia, jeśli chodzi o orientację w przestrzeni, jest on sam i trzymany przez niego projektor. Specyficzna forma przetwarzania informacji przez urządzenia techniczne (a nie ludzkie oko) oraz analiza relacji przestrzennych między uczestnikami przełożyła się na interakcje społeczne. Dlatego Ziemilski zalicza *Mapę* do projektów podejmujących temat choreografii społecznej. Termin odnosi się do ruchu społecznego doprowadzonego do ciał w ruchu, funkcjonujących we wspólnocie. Wyraz „choreografia” oznacza czynność zapisywania ruchów za pomocą specjalnych znaków, to także opis samego zjawiska i sposób jego wykonania. Choreografia zakłada manipulację odbiorcami – w tym sensie polityka wykorzystuje strategie choreografii społecznej w działalności grup społecznych (rządzącej i rządzonej). Ziemilski rozumie choreografię społeczną jako zainicjowanie więzi między ludźmi. W ramach performansu widzowie pozwalają sobą sterować:

Dla mnie choreografia społeczna to sposób tworzenia się więzi między ludźmi. To od warunków zewnętrznych zależy, w jaki sposób ludzie będą się zachowywać. W choreografii społecznej chodzi o grupę ludzi, która (w jednym przypadku to tak zwani widzowie, w *Prologu* nazywam ich uczestnikami) zmienia swój sposób funkcjonowania pod wpływem tego, co jej proponujemy, z czym się spotyka¹³.

Przekłada się to na bezpośrednie rezultaty – między uczestnikami projektów dochodziło do interakcji.

W *Mapie* i późniejszych projektach Ziemilski wykorzystuje współczesną technologię, aby zbadać, w jaki sposób sztuka wideo definiuje doświadczenie

¹³ W. Ziemilski, *Wieczny początkujący...*

teatralne. W jego praktyce środki multimedialne funkcjonują w strukturze performansu w takim samym zakresie, jak inne jego elementy (światło, muzyka, scenografia):

Jesteśmy bardziej widzami wideo niż widzami teatru, lepiej znamy YouTube niż teatr, siedzimy w sieci, mamy komórki, kamery... Nie chodzi o to, aby wziąć telefon i zacząć filmować – tylko o to, aby się zastanowić, jak zmienia się moja optyka, moje doświadczanie świata, i dopiero tę wiedzę do czegoś wykorzystać¹⁴.

W swoim spektaklu-spacerze Ziemilski podsuwa jedynie sugestie dotyczące odkrywania pewnych przestrzeni – teatralnych i rzeczowych.

„Mapa” w kontekście prac Ziemilskiego może być rozumiana nie tylko dosłownie – jako wizualna reprezentacja przestrzeni i znajdujących się w niej przedmiotów i ludzi, lecz także metaforycznie – w odniesieniu do stosowanych przez niego metod. Artysta, który rozrysowuje granice swoich działań, daje widzom jedynie proste wskazówki co do dalszej drogi. Jest przy tym precyzyjny i skupia się na konkretnych celach, ma wszystko pod kontrolą. Jednocześnie zostawia przestrzeń wolności, swobody interpretacyjnej, której nie może nadzorować, miejsce na indywidualne doświadczenie odbiorcy. We wszystkich pracach Wojtki Ziemilskiego widać bowiem wpływ zasady: „Inwestuj w to, co masz”.

UNDER CONTROL AND OUT OF CONTROL

This text is an academic commentary and elaboration on an interview with Wojtek Ziemilski. Katarzyna Lemańska and Karolina Wycisk describe Ziemilski's use of Real Time Composition and Devising Theatre improvisation methods created by director and choreographer João Fiadeiro. The notion of “real time composition” involves arranging conditions to let things happen. One of the aims of the unique “work in progress” that is produced as a result is to uncover methods for both collective and individual work independent of creative practice. The authors, based on their analysis of a wide spectrum of Ziemilski's artistic practices, show how the Real Time Composition concept provides him with tools and ideas enabling him to develop his imagination and personal artistic palette.

Pierwodruk: „Didaskalia” 2013, nr 117.

¹⁴ Ibidem.